

RAR

УДК 7.06

ББК 85.7

DOI 10.34685/NI.2023.42.3.007

ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА

Пепеляева Софья Валерьевна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры культурологии
Нижегородского государственного
архитектурно-строительного университета,
ул. Ильинская, д. 65, Н. Новгород, 603950,
e-mail: sofia87@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена уточнению характера функционирования культурной памяти в кинематографических текстах. На примере художественного фильма «Офицеры» (1971) анализируются такие элементы культурно-исторической памяти, как ценностные доминанты русской культуры, модель коллективной идентичности, чувство сопричастности к общему историческому опыту. Отмечается, что анализируемый кинематографический текст создает пространство так называемой семантической декларативной культурной памяти.

Ключевые слова

Культурная память, концептосфера, коммуникация, кинематограф, аксиология, идентичность.

События первой трети XXI века заставляют российское общество периодически обращаться к историческим и культурным потрясениям прошлого. Феномены памяти, забвения в социокультурном пространстве приобретают заостренные формы, актуализируют события прошлого и позапрошлого столетия. Культурная и историческая память становятся теми нарративами, которые формируют внешнее воплощение культурной, этнической идентичности и препятствуют возникновению их кризисных состояний.

Известный немецкий культуролог Ян Ассман в своих работах отмечает, что термин «культурная память» в научный оборот вводит Ю. М. Лотман как ответ на становление интереса философов к коммуникативно-трансляционной функ-

ции культуры¹. Будучи коммуникационным процессом, культурная память не столько сохраняет в сознании коллективов значимые события прошлого, сколько транслирует их поколениям посредством разнообразных передатчиков — литературные, кинематографические, изобразительные тексты, городской фольклор. Важно оговориться, что такая консервация фактически сакрального знания характерна именно для коллективов, а не отдельного индивида. Ю. Лотман, рассуждая о характере культурной памяти, отмечает, что «с точки зрения семиотики, культу-

1 Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 21.

ра представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т. е. надиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. <...> Общая для пространства данной культуры память обеспечивается, во-первых, наличием некоторых константных текстов и, во-вторых, или единством кодов, или их инвариантностью, или непрерывностью и закономерным характером их трансформации»². Данное пояснение акцентирует внимание на факторах существования культурной памяти как феномена: единый культурно-исторический контекст и единый корпус прецедентных текстов с адекватной конкретному социокультурному пространству возможной траекторией их трансформации. Неслучайно академик Д. С. Лихачев, давая определение истории культуры, подчеркивает, что она является «историей человеческой памяти, историей развития памяти, ее углубления и совершенствования»³.

Поскольку культурная память представляет собой коллективный феномен, то ее содержание и механизмы запоминания ориентированы на внешние, социальные (а не индивидуальные) условия. Иными словами, что запоминать и как, определяет социум. В связи с этим очень символически представляется материал настоящего исследования — художественный фильм «Офицеры» (1971). Он является дискурсом, отражающим так называемую семантическую декларативную память, т. е. ту, которая «связана с событиями, явлениями, процессами, феноменами, выходящими за пределы отдельной биографии»⁴. Однако в данном кинематографическом тексте представляется возможным выделить и иные типы декларативной памяти, отражающие ее индивидуальные проявления, косвенно затрагивающие социальные события и явления, а именно: эпизодическую память, «связанную с частными событиями жизни человека», и автобиографическую, отражающую «события жизни человека, осмысленные

в контексте бытия отдельных групп или социума в целом»⁵. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что анализируемый культурный текст представляет собой сложный нарратив, в основе которого оказывается рецепция судьбы не столько целой страны, сколько отдельно взятого человека — символа социума, проходящего через тяжелые события, времена. Посредством демонстрации судеб нескольких героев транслируются значимые для всего общества смыслы, мифологемы, стереотипы поведения, формируется идентификация зрителей с персонажами, действующими на экране.

Поскольку анализируемый в контексте феномена памяти художественный текст является многоплановым дискурсом, целесообразно будет последовательно выделять в нем структурно-содержательные элементы, важные для конструирования модели национальной картины мира и характера коммеморативных практик.

1. Исторический фон художественного фильма раскрывает важные для русской культуры аксиологические доминанты.

В центре кинематографического повествования оказывается концепт Любовь. Символично, что он созвучен имени главной героини — Любы Трофимовой. Она становится тем семантическим, поведенческим центром, который концентрирует вокруг себя остальных персонажей, их реакции, действия. Именно Любовь, по мнению академика Ю. С. Степанова, является одним из ключевых концептов русской культуры, или ее константой. Автор отмечает, что константой называют «некий постоянный принцип культуры»⁶. Иными словами Любовь является в рассматриваемом кинематографическом тексте онтологической основой, в соответствии с которой персонажи думают, действуют, рассуждают, реагируют на внешние вызовы.

Материал исследования — х/ф «Офицеры» — позволяет рассмотреть три грани проявления данной константы:

— любовь мужчины и женщины раскрывается через повествование развития взаимоотношений Алексея и Любы, Егора и Маши. Доминантой данного аспекта функционирования концепта

2 Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Велес, 1992. С. 200.

3 Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства // Критика и время: литературно-критический сборник. Л.: Лениздат, 1984. С. 1.

4 Шуб М. Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 7.

5 Там же.

6 Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2001. С. 84.

Любовь становится жертвенность и терпимость Любы, ее желание поддержать супруга, быть с ним рядом. Такие поведенческие практики роднят ее со знаменитыми женами декабристов, ставшими символом беззаветной любви к мужчине и готовностью следовать за ними. Ю. М. Лотман в своих знаменитых «Беседах о русской культуре» отмечает, что еще в первой трети XIX века был создан «совершенно новый код для дешифровки поведения женщины. <...> литература ... дала русской дворянке начала XIX века программу поведения, сознательно осмысляемого как героическое»⁷. В фильме демонстрируется «правильное» поведение русской дворянки (а Люба по происхождению дворянка): она едет за мужем в Туркестан и остается с ним в гарнизоне, она переживает длительные расставания из-за командировок Алексея; она беспрекословно подчиняется распоряжениям мужа о переезде в другой город, несмотря на сомнения, страх. Со стороны Алексея демонстрируется верность и благодарность жене за ее старания по созданию уюта и сохранению семьи, за чуткость и заботу, с которой она относится к мужу.

Очень деликатно и нежно показаны чувства молодых Георгия Трофимова и Марии Белкиной. В фильме присутствует несколько сцен, где Егор отстаивает честь своей возлюбленной в драке с мальчишками. Их отношения наполнены чувством верности друг к другу. Маша ждет Егора из военного училища, и он в период отпуска старается как можно скорее приехать к ней. Символом их любви становится солнечный зайчик, который Егор пускает в окно Маши и в 5, и в 10 классе, и когда становится курсантом танкового училища. Причём структурно и содержательно эти сцены всегда одинаковы: Егор стоит на одном и том же месте, за углом дома, где сидит мужчина с весами, а по улице идут солдаты и поют песню «Уходили комсомольцы на гражданскую войну».

Любовь к профессии демонстрируется через образы Алексея, Любы, Ивана. Каждый из них показывает беззаветную любовь к своему делу, готовность во что бы то ни стало достигать в ней новых высот. Неслучайно в начале фильма показана сцена, которая вариативно будет проходить через все сюжетное полотно: разговор Алексея

с командиром, определившим дальнейшее мировоззрение главного героя. «Профессию надо не по приказу выбирать, а по призванию. Я всю жизнь гордился своим делом. И отец мой им гордился, и дед. Другие богатством гордились или знатностью, а мы — профессией». Ни Алексей, ни Иван не меняют выбранного профессионального пути. Они продолжают военную карьеру и после окончания всех войн, через которые прошли (Гражданская война, военный конфликт в Средней Азии, вооруженный конфликт советско-монгольских войск с силами милитаристской Японии, военная кампания в Испании, Великая Отечественная война). Точно так же и Люба верна своей профессии — она работает врачом и в мирное, и в военное время, на протяжении всей жизни учится, изучает новое, стремится стать профессионалом в своей области.

Любовь к Родине раскрывается через характеры Алексея и Ивана, Егора и его сына. Каждый из них самоотверженно защищает свое Отечество, его интересы, отстаивает само его существование. Любовь к Родине оказывается сопряченной Любви к профессии. Персонажи — профессиональные военные. Таким образом, данный концепт наполняется новым смыслом, нашедшим свое выражение во фразе, ставшей прецедентным текстом русской культуры: «Есть такая профессия — Родину защищать».

Поскольку Любовь в данном контексте — многогранное понятие, необходимо обозначить те категории, которые формируются на ее основе. К таковым можно отнести концепты Дружба, Уважение, Честь, Семья, Доблесть. Алексей и Иван встречаются в разные периоды жизни, пройдя через долгие годы разлуки, при этом они всегда узнают друг друга и тепло приветствуют. Многие и тяжелые, и радостные события становятся общими для них, формируют корпус их собственной культурно-исторической памяти. Оба проявляют уважение к профессии, к Родине, друг к другу, к начальству. Неслучайно Алексей назвал сына в честь командира взвода.

2. Повествование о важных исторических событиях конструирует модель коллективной идентичности.

Проблема репрезентации прошлого является дискуссионной в научных кругах. Возникающий вопрос о правдивости трансляции исторического опыта той или иной территории заставляет научное сообщество уделять особе внимание пробле-

7 Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 477.

мам «удержания, замещения или “подавления” в исторической памяти, механизмам трансформации и способам актуализации воспоминаний в массовом историческом сознании»⁸. Акцент на возможном создании гиперреальности в учебниках истории, научных трудах, текстах массовой культуры (исторический роман, исторический кинематограф, циклы документальных фильмов) связан с проблемой формирования в сознании реципиента неверных представлений о разных формах идентификации себя. В Основах государственной культурной политики в качестве оснований для ее выработки и принятия отмечаются формирующиеся «деформация исторической памяти, негативная оценка значительных периодов отечественной истории, распространение ложного представления об исторической отсталости России»⁹.

Разворачивая широкий исторический фон, авторы х/ф «Офицеры» стремятся к созданию у зрителей понятной, конкретной картины мира, раскрывающей славное прошлое и светлое будущее Отечества. В этом смысле посредством данного текста формируется, говоря словами Ю. М. Лотмана, «память информативная» и «память креативная (творческая)»¹⁰. Показаны не просто исторические события, происходящие в конкретном пространстве и конкретном времени, но выстраивается система важных для становления национальной картины мира детерминант. «Актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходя в потенцию»¹¹. В качестве центральных исторических событий, формирующих культурно-историческую память народа, выступают Гражданская война и Великая Отечественная война. Им уделяется в фильме

особое значение. С ними же оказывается связана тема жизни, нашедшая свое олицетворение в образе поезда. Именно в нем показаны сцены рождения и смерти. Егор появляется на свет и уходит из жизни именно в поезде. В нем же начинается новая глава жизни Любы и Алексея — воспитание внука Ивана.

В фильме показана и структура культурной памяти как феномена. Поскольку она представляет собой сложный конструкт, формирующийся в процессе коммуникации элементов социума и транслирующийся через универсальные знаковые системы, то и проявляется она в социокультурном пространстве в четырех формах¹²:

информационная — сюжет фильма строится вокруг исторических событий, важных для демонстрации процесса становления сильного, могучего государства. Через показ движения советской власти на территориях Средней Азии отмечается неприступный, несокрушимый, сильный характер молодого государства. Художественная демонстрация событий в Испании, на границе с Китаем призвана показать такие качества, как самоотверженность, самопожертвование, стойкость, приоритет коллективного над индивидуальным. То есть эти качества, относящиеся к личностным, экстраполируются на целое государство, как бы давая понять, что оно «с человеческим лицом». Наконец события Великой Отечественной войны показаны как недавний, трагичный, совместный опыт, который не должен быть предан забвению, который необходимо реконструировать для демонстрации последующим поколениям в назидание.

Деятельностная — в фильме представлены так называемые готовые модели поведения, обладающие социокультурной значимостью в рассматриваемом хронотопе. Актуализируются коммуникативные и социальные практики, выработанные русской культурой в течение долгих лет. Так, авторы демонстрируют поведенческие стереотипы, характерные для мужчин и женщин. Алексей, Иван, Егор делом своей жизни выбирают защиту Отечества, его границ, суверенитета, культуры. Люба — «вечная женственность» и в профессии, и в жизни. Она врач, она заботит-

8 Репина Л. П. Феномен памяти в современном гуманитарном знании и в перспективе исторической конфликтологии // Социальные последствия войн и конфликтов XX века: историческая память. М.; СПб: Нестор-История, 2014. С. 12.

9 Указ Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808».

10 Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Велес, 1992. С. 200.

11 Там же, с. 201.

12 Шуб М. Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 8–9.

ся о благополучии других, она верная жена и хорошая мать. Она ждет мужа из командировок, ждет сына с учебы, готова идти за мужем, несмотря на собственное нежелание.

Ценностная — через фильм сакрализуется прошлое страны. Непростые, тяжелые, болезненные времена становятся основой создания социального мифа. Чтобы понять механизм и содержание процесса мифотворчества, необходимо обратиться к теории мифа. Советский философ А. Ф. Лосев в своем фундаментальном труде «Диалектика мифа» подвергает данный феномен всестороннему анализу. В рамках настоящего исследования представляют интерес четыре позиции определения мифа как составляющей социокультурного пространства. Во-первых, миф «логически, т. е. прежде всего диалектически, необходимая категория сознания и бытия вообще»¹³. Для развития во времени представлений о том или ином пространстве (в данном случае — СССР) в сознании каждого гражданина должна сложиться определенная картина видения этого пространства, подчиненная логике, доказательности. Посредством демонстрации исторических событий, участником которых являлся советский гражданин, а значит и все государство, искусственно создается упрощенная картина необходимости, важности присутствия СССР на мировой политической арене. Во-вторых, миф «жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до живости телесная, действительность»¹⁴. Формируемое в том числе посредством анализируемого фильма представление о государстве полностью фактологично. Показанные исторические события происходили в действительности. Но т. к. миф — это категория, искусственно создаваемая, т. е. обладающая творческим началом, то демонстрация истории происходит посредством организации художественного фона, призванного подчеркнуть наиболее благоприятные стороны действительности. В-третьих, миф есть «реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений и, стало быть, содержащая в себе разную степень

иерархичности, разную степень отрешенности»¹⁵. Данное понимание мифа тесно связано с предыдущим тезисом. Миф не рождается из ничего. Для возникновения четкого и понятного представления о чем-либо необходима опора на нечто, реально существующее во времени и пространстве. Кладя в основу исторические события и сопутствующие им смыслы, авторы фильма (шире — правительственный аппарат) порождают не просто миф о величии государства, но наделяют его чувственным началом. Реципиент, впитав транслируемый миф, испытывает чувство гордости за свою страну, причастности к достигнутым результатам, одержанным победам. Ведь персонажи фильма — это простые люди, это каждый из зрителей, это все те, кто отдал жизни, здоровье ради победы. В-четвертых, миф — «всегда прежде всего символ, и, будучи символом, он может содержать в себе схематические, аллегорические и усложненно-символические слои»¹⁶. Можно говорить о том, что сам фильм «Офицеры» — это мифопоэтическое пространство, где творится миф. Неслучайно кадры из этого кинотекста являются узнаваемыми, персонажи легко идентифицируются зрителями разных возрастов. Сами герои — это символы стойкости, силы, женского и мужского начала. В них угадываются архетипы, лежащие в основе культуры. «Офицеры» — это символ самой России, ее истории, русской культуры, русского человека.

Эмоциональная — сюжет, образная система фильма, документальные кадры в конце порождают в реципиенте систему универсальных эмоциональных реакций, проецируемых на иные историко-культурные дискурсы. Неслучайно данный фильм попадает в сетку телевизионного вещания 4 ноября, 23 февраля, 9 мая. Если 23 февраля и 9 мая тематически обуславливают выбор телевизионных режиссеров, то 4 ноября становится как раз тем дискурсом, который относится к категории иных. Важным оказывается не историческая составляющая данной даты, а скорее ее культурный ориентир, формирующий этническую и культурную идентичность реципиентов. Сам фильм и демонстрируемые в нем исторические события формируют в зрителе ощущение не просто гражданина страны, а носителя

13 Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 25.

14 Там же, с. 27.

15 Там же, с. 44.

16 Там же, с. 62.

ценностей, важных для существования русской культуры, русского этноса.

3. Через демонстрацию судьбы разных поколений героев транслируется общий исторический опыт, важный для формирования общего прошлого и чувства сопричастности к нему.

Память как социально-культурный феномен способствует формированию идентичности. Поскольку значимые для жизни конкретной территории исторические события надолго остаются в памяти переживших их людей, эти события продолжают в той или иной форме существовать в пространстве социума, этноса в виде воспоминаний, дневников, городского фольклора, культурных текстов. В этой связи носителей данного знания условно делят на три категории: «первое поколение» (пережившие события в сознательном возрасте), «второе поколение» (дети переживших события) и «третье поколение». Если «первое поколение» любую информацию о событии соотносит с собственным опытом, то «второе» и «третье» поколения ориентируются на готовую схему, модель этого события, транслируемую вовне¹⁷. Таким образом, одно и то же значимое историческое событие будет восприниматься и оцениваться по-разному и станет основой для формирования нового социального, исторического, культурного мифа. Аксиологические доминанты, находящиеся в центре картины мира представителей каждого из поколений, а также собственный жизненный опыт, складывающийся в парадигму мировосприятия, будут оказывать влияние на восприятие прошлого, исторических событий.

Центральной исторической точкой в фильме «Офицеры» становится Великая Отечественная война. Она «является опорным символом истории России, а историческая память русского и других народов России о Великой Отечественной войне служит важнейшим элементом общероссийской гражданской идентичности и фактором укрепления единства народов Российской Федерации»¹⁸. Следует добавить, что она также выступает в ка-

честве элемента, соединяющего разные поколения граждан, потомков тех, кто добился великой победы.

В фильме показаны три поколения персонажей, которых в той или иной степени захватили события ВОВ. Иван, Алексей и Люба принимали в ней непосредственное участие. Их вклад в победу можно условно обозначить как организаторский, т. к. занимаемые ими должности подразумевают координацию активных действий. Егор и Маша оказались на передовой, их непосредственными усилиями добывалась победа ценой собственной жизни. И наконец маленький Иван — сын Егора и Маши — в неосознанном возрасте стал не просто очевидцем военных событий, но непосредственным участником. Категория детства, олицетворением которой он является, выступает в качестве того маяка, к которому стремятся прийти корабли-солдаты, оказавшиеся в санитарном поезде. Каждое из показанных поколений персонажей оказалось связано с другими тяжелыми историческими событиями, память о которых они пронесли через всю свою жизнь.

В 2020 году коллектив Центра исследования процессов евразийской интеграции ИСПИ ФНИСЦ РАН провел исследование, направленное на уточнение характера социальной памяти молодых людей в возрасте от 18 до 38 лет, являющихся гражданами стран-участниц ОДКБ (Организация договора о коллективной безопасности) и ЕАЭС (Евразийский экономический союз). Ответы респондентов показали, что именно события Великой Отечественной войны по-прежнему являются ключевыми в истории стран, бывших республиками СССР. Помимо значимости победы, отмечалась семейная составляющая этого события: «Респонденты упоминают своих родственников, участвующих в тылу и на самом фронте»¹⁹. Очевидно и функционирование в социокультурном пространстве социального мифа о мощи государства: «... значительная доля опрошенных из разных постсоветских государств обращала внимание на то, что перед лицом агрессии государство показало свою устойчивость и мощь, а народ — силу духа и сплоченность в достижении единой цели — Победы»²⁰. Исследователи отмечают крайне важный факт, оказывающий

17 Нуркова В. В. Историческое событие как факт автобиографической памяти // Воображаемое прошлое Америки. История как культурный конструкт. М.: МАКС-Пресс, 2001. С. 22–23.

18 Осадчая Г. И., Селезнёв И. А., Киреев Е. Ю. Социальное время и историческая память о Великой Отечественной войне поколений Y и Z в государствах ЕАЭС и ОДКБ // Наука. Культура. Общество. 2020. Т. 26. № 4. С. 14.

19 Там же, с. 16.

20 Там же.

значительное влияние на жизнеспособность отмеченного социального мифа: «... главным каналом передачи исторической памяти сейчас служит семья, но поколения, передающие информацию о событиях, уходят»²¹. Поэтому ответственность за сохранение, трансляцию культурно-исторической памяти закономерно ложится на плечи социально-культурных институтов: медиа, кинематографа, образования.

Проведенное исследование по уточнению характера функционирования культурной памяти в пространстве художественного фильма «Офицеры» позволяет прийти к следующим выводам:

Содержание фильма, характеры персонажей раскрывают важные для русской культуры аксиологические доминанты, описывают пространство концептуальной картины мира русской культуры. В центре оказываются такие концепты, как Любовь, Дружба, Уважение, Честь, Семья, Доблесть.

Вокруг отмеченных концептов формируются социальные мифы, важные для определения характера культурной, этнической идентичности. Исторический фон подчеркивает их своеобразие в контексте русской культуры. Пара «концепт — история» оказывает существенное влияние на особенности культурной памяти, существующей в плоскостях социальных практик реципиентов, сакрализации прошлого, создания устойчивых моделей эмоциональных реакций на исторические события.

Кинематографический текст общностью исторического опыта связывает разные поколения, разные народы. Художественная демонстрация событий становится своеобразным мостом, связывающим поколения трех уровней — дедов, родителей, детей. Покидающие мир непосредственные участники и очевидцы показанных исторических событий оставляют память о себе, своем подвиге в виде текста культуры.

Список литературы

1. Указ Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утверж-

денные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202301250004?index=1&rangeSize=1> (дата обращения: 01.06.2023).

2. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.

3. Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства // Критика и время: литературно-критический сборник. Л.: Лениздат, 1984. С. 68–74.

4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 21–186.

5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 544 с.

6. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Велес, 1992. С. 200–202.

7. Нуркова В. В. Историческое событие как факт автобиографической памяти // Воображаемое прошлое Америки. История как культурный конструкт. М.: МАКС-Пресс, 2001. С. 20–34.

8. Осадчая Г. И., Селезнёв И. А., Киреев Е. Ю. Социальное время и историческая память о Великой Отечественной войне поколений Y и Z в государствах ЕАЭС и ОДКБ // Наука. Культура. Общество. 2020. Т. 26. № 4. С. 8–29.

9. Репин, Л. П. Феномен памяти в современном гуманитарном знании и в перспективы исторической конфликтологии // Социальные последствия войн и конфликтов XX века: историческая память. М.; СПб: Нестор-История, 2014. 340 с.

10. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2001. 990 с.

11. Шуб М. Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 4–9.

21 Там же, с. 24.

THE PHENOMENON OF CULTURAL MEMORY IN THE SPACE OF RUSSIAN CINEMA

Pepelyaeva Sofya Valerevna,

PhD in Philology,

Associate Professor of Cultural Studies at

Nizhny Novgorod State University

of Architecture and Civil Engineering,

Russia, Nizhny Novgorod, 603950, Il'inskaya St., 65;

e-mail: sofia87@mail.ru

Abstract

The article is devoted to clarifying the nature of the functioning of cultural memory in cinematic texts. Using the example of the feature film "Officers" (1971), such elements of cultural and historical memory as the value dominants of Russian culture, the model of collective identity, and a sense of belonging to a common historical experience are analyzed. It is noted that the analyzed cinematic text creates a space of so-called semantic declarative cultural memory.

Keywords

Cultural memory, conceptual sphere, communication, cinematography, axiology, identity.